

Federico García Lorca y Manuel de Falla: relación con lo popular en sus canciones populares

Título: Federico García Lorca y Manuel de Falla: relación con lo popular en sus canciones populares. **Target:** Secundaria. **Asignatura/s:** Literatura y otras manifestaciones estéticas, Bachillerato de Humanidades, curso 2º. **Autor/a/es:** Rocío Julia Delgado, Licenciada en Filología Hispánica.

En el presente trabajo pretendo exponer las relaciones que existieron entre Manuel de Falla y Federico García Lorca, cómo la música y la literatura están tan íntimamente ligadas que se confunden en el maravilloso universo del arte. Dentro del complejo ideológico de europeización, modernización, tradición y vanguardia que supuso la denominada Generación del 27, en la que se intentaba crear un hermanamiento entre las artes, se produjo un intento en la comprensión de nuestra historia cultural. En todo esto tuvo mucho que ver Manuel de Falla, en cuya defensa apuntó Lorca las siguientes palabras:

“En las prosas y declaraciones de Falla es constante la ya conocida distinción entre costumbrismo y espíritu popular, así como su tendencia a leer este tipo de tradiciones desde un punto de vista romántico, valorando la pureza de lo primitivo”³



Lorca escribió muchos poemas inspirados en esta lírica popular, además de armonizar una serie de canciones populares, que posiblemente habría escuchado durante su infancia y que eran transmitidas de forma oral. Falla compuso las Siete canciones populares, obra capital dentro del género de la canción española, que tanto éxito tuvo en el siglo XIX. Haremos una comparación entre ambas composiciones, salvando las distancias en cuanto a técnicas compositivas, pues Lorca no era músico profesional. Sin embargo, esta doble visión sobre un mismo tema puede ser de gran interés para revisar algo tan apasionante como son las relaciones entre música y poesía, aparentemente cultas, y la cultura popular.

A pesar de los años que separaban a ambos genios, la amistad que mantuvieron fue profunda y llena de respeto. Francisco García Lorca⁴ apunta que las relaciones entre el grupo de jóvenes al que pertenecían y el maestro fueron fluidas. Gracias a él, conocerían muchos artistas que, fascinados por la belleza de Granada, prolongaban su estancia en la ciudad. Manuel de Falla era para Federico un ejemplo vivo y entrañable: su constancia, exigencia y búsqueda de la perfección eran valores que trasladó al trabajo de escribir poesía. Para Falla la música no era un arte, sino un oficio que le producía un profundo respeto, en el que su papel se asemejaba al de un artesano que iba

³ García Montero, Luis: *La palabra de Ícaro. Estudios Literarios sobre García Lorca y Alberti*, Cátedra Federico García Lorca, Granada, 1996, p. 48.

⁴ García Lorca, Francisco: *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

confeccionando las piezas de una estructura que tenía que rozar la perfección. La exigencia consigo mismo era consecuencia de esa actitud, y esto repercutió en la concepción poética de Federico: el alegre vitalismo de éste encontraba un freno en la personalidad de Falla.

LORCA Y SU RELACIÓN CON LA MÚSICA.

Quizá la música fue la primera tendencia artística que empezó a cuajar en el alma de Federico, además de la pintura. Sus primeras páginas publicadas revelan esta influencia, en una visión del mundo dominada por una idea de armonía que tienden a una primera ordenación de su mundo adolescente. La amistad con Falla, en palabras de Francisco García Lorca⁵ “...se inicia cuando ya se había extinguido en mi hermano su primera vocación por la música, y ésta había dado paso a una ardiente afición literaria”.

Los cantos y los juegos infantiles que nuestro poeta pudo oír durante su infancia en Fuente Vaqueros son las primeras fuentes musicales que se incorporan al bagaje musical de Federico. Algunas de éstas puede rastrearse en su poesía y teatro: en el “Romance de la luna luna” podemos señalar dos versos “Tengo una choza en el campo/Tengo una choza en el campo”, perteneciente a una canción popular y cuya melodía da origen a la danza de El amor brujo de Falla.

La relación con el gaditano le encaminaría a una serie de proyectos comunes cuando Falla fija su residencia en Granada, que deben de ser analizadas dentro de lo que ambos tuvieron en común: la imagen/símbolo de la ideología de la música. Esto puede verse con una mayor claridad en la confrontación del tema de La muerte del joven con La vida breve, el destino trágico de un héroe hermoso y maldito. En palabras de Juan Carlos Rodríguez⁶ :

“...es, sin duda, una prolongación directa del sentido romántico de lo trágico: esto es, lo que puede simbolizarse en la imagen del héroe enfrentado él solo y por sí solo al Destino. Un conflicto sin salida que sólo puede resolverse oscuramente en la Muerte como realidad absoluta, como instante de la fusión entre esencia y existencia, como único desvelamiento posible de la Verdad, etc.”

“Si la música resulta decisiva para Lorca, lo es sólo en tanto que expresión del drama de la imposibilidad de expresión: sólo a través de la música se puede decir lo que no se puede decir”

Cuando toda la familia se traslada a Granada, Lorca entra en contacto con la música culta. Los tres hermanos inician estudios de piano con el profesor don Eduardo Orense, organista de la catedral y pianista del Casino, aunque quien más influye musicalmente en la concepción musical de Federico es don Antonio Segura, que le enseña armonía y a quien dedica su primer libro, Impresiones y paisajes. Gracias a él, Lorca tuvo su primer contacto con la ópera italiana, relegando así su afición primera por la música popular.

Esta tendencia hacia la música culta y su manifiesta formación musical se deja ver en Impresiones y paisajes y otros escritos anteriores. Lorca utilizaba el piano para los montajes de sus obras o en las

⁵ Francisco García Lorca, op. citada.

⁶ Juan Carlos Rodríguez: Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia, Madrid, Akal, 1994, p. 54.

giras de La Barraca, además de complementar sus conferencias con el sonido de este instrumento. Por tanto, la música influye en su talante intelectual y humano. Su norma básica en cuanto a la interpretación musical es la de la sencillez y la improvisación, ya que era un gran improvisador al piano. La armonía con la que acompañaba a sus canciones era suya y, dentro de su sencillez, eran de un gran efecto, porque acertaban a descubrir la armonía y el ritmo implícitos en la canción.

Como ya hemos apuntado anteriormente, el encuentro con Manuel de Falla va a tener una importancia decisiva en la formación musical del poeta. En el gaditano encuentra el poeta que une las dos tendencias musicales, la culta y la popular, además de la utilización de temas populares, el interés por la zarzuela, etc. Además, a través de su amistad con Falla, Federico desarrolla un interés por el impresionismo musical, que corresponde en el músico a las Noches en los jardines de España y con la predilección por Debussy, Ravel, Bela Bartok, o Stravinsky. Respecto al último de ellos, Federico siente una marcada predilección por el nacionalismo de su obra, materializado en su ópera Movra, y Pretrouchska y El pájaro de fuego, además de mantener interés por otra vertiente musical anterior: Mozart y Bach.

Es necesario marcar cronológicamente el momento en el que a Lorca le interesa, sobre todo, la música de inspiración popular. El instinto musical que poseía el poeta y su sentido del ritmo eran suficientes para dominar a su gusto las melodías populares interpretadas con armonizaciones ajenas. Su extraordinaria retentiva llegó a hacer de él un depositario de una gran cantidad de canciones populares. Tenemos que establecer una distinción entre las que había aprendido de los cantos andaluces y las canciones populares de los Cancioneros (partiendo del de Felipe Pedrell, cuyos dos primeros tomos están dedicados a la música popular). Su fin último es el de crear un cancionero basado en un trabajo etnográfico de gran valor, basado en las grabaciones que fue haciendo con un gramófono por los diferentes pueblos de España. Consideraba que eran muy útiles tanto para erudito como para el músico, ya que representaban la esencia y la pureza del pueblo. Esta música fue utilizada en las representaciones de La Barraca, para acercar los clásicos con la ayuda de melodías conocidas.

Toda esta afición por la música popular española se refuerza con sus prolongadas estancias en la Residencia de Estudiantes, cuyo dogma pedagógico, planteado por la Institución Libre de Enseñanza, tenía a la música popular como una materia capital en la formación del niño, enlazándose con la labor de Kodaly y Bartok en Hungría. Esta educación inculcaba la afición hacia las melodías populares y los estudiantes traían, desde todos los puntos de España, versiones francesas de melodías conocidas, junto con otras nuevas. Para Federico, todo aquello fue una especie de “laboratorio” y fuente de información de gran importancia. Es significativa que, en medio de aquel ambiente, leyera en 1928 su conferencia sobre las nana⁷s, donde se establecen las características y relaciones que implican toda la geografía musical española:

“En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con calma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente...Mientras una catedral permanece clavada en una época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de

⁷ Federico García Lorca: Obras completas, Madrid, Aguilar, 1974.

pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía”.

Es más tardío el interés por la música del siglo XVIII, y se manifiesta en su afición por las sonatas de Scarlatti (mezcla lo culto y lo popular), que compartía con Falla. Precisamente, el *Perlimplín* está ilustrado, por expresa indicación del poeta, con sonatinas de Scarlatti, que ligan los breves entreactos. De aquí pasa al gusto por la música de la Andalucía romántica, representada por Manuel García, algunas de cuyas composiciones tocaba Federico, como el “Polo” y cuya “Canción del Contrabandista” pasa a Mariana Pineda.

Podemos considerar a García Lorca un clásico desde el punto de vista literario, así como desde el punto de vista musical. Como ya hemos dicho anteriormente, había pensado dedicarse profesionalmente a la música (su maestro, Antonio Segura, le instó a irse a estudiar a París) y su obra musical es bastante extensa:

- Recopilación, armonización y grabación de las diez Canciones populares españolas, además de otras cinco (“Romance de don Boiso”, “Los reyes de la baraja”, “La tarara”, “Duérmete niño mío” y “Canción de otoño en Castilla”).
- Música del Romancero Gitano: “Prendimiento de Antoñito el Camborio” y “Muerte de Antoñito el Camborio”).
- Música para el teatro de Mariana Pineda y La zapatera prodigiosa, Bodas de Sangre y Yerma.

Es importante destacar la difusión de la música popular por parte de García Lorca, especialmente a través de su colaboración con “La Argentinita”, la cual estrenó junto a él las Canciones Españolas Antiguas, de las que hablaremos en el apartado siguiente.



Federico enseñando a leer música a su hermana menor, Isabel.

Lorca y la Argentinita

La Colección de Canciones Populares españolas

Ya hemos apuntado anteriormente el interés de Lorca por la música popular en todas sus manifestaciones, aunque también se interesó por la culta. Sin embargo, y gracias a su relación con Manuel de Falla, la valoración del folclore autóctono fue para él un asunto de gran importancia.

La Colección de canciones recogidas, armonizadas e interpretadas por Lorca junto con Encarnación López Júlvez, “La Argentinita”, se popularizaron de tal forma que llegaron a convertirse en piezas del cancionero popular de la República y la Guerra Civil y forman un nuevo tipo de Cancionero vivo. Ya habían colaborado antes los dos artistas en *El maleficio de la mariposa* (1920) y ensayaron las Canciones populares en la casa de la bailarina en Madrid.

“La Argentinita” se dedicaba más al baile que a cantar o actuar, y estaba muy ligada a lo popular. Para Lorca, cuya idea sobre la música popular era que no podía ser escrita por su complejidad y los giros que la caracterizan, imposibles de plasmar en la partitura. Por ello, la que interpretara sus Canciones tenía que estar familiarizada con este tipo de música. El paralelismo de “La Argentinita” con el poeta reside en su relación con la música popular. Lorca estudió la danza popular española y recopiló, adaptó y recreó bailes tradicionales de nuestra geografía, haciendo un especial hincapié en la danza y el cante de los gitanos.

Para Onís⁸, “ muchas de estas canciones tienen carácter andaluz, especialmente en su estilo y su forma rítmica, pero pertenecen muy definidamente al fondo general de la poesía popular española y tienen variantes en las regiones del norte de España. El cante flamenco, tan difundido en Granada y que, de otra manera, interesó a Lorca, quedó fuera de su actividad folclórica”.

FALLA Y SU RELACIÓN CON LA GENERACIÓN DEL 27

Es sabida la fascinación que ejercía Manuel de Falla en los integrantes de la Generación del 27. En estos momentos, en los ambientes madrileños de la Residencia de Estudiantes se cocía la trama principal de un grupo de jóvenes músicos que buscaban “algo nuevo”. Entre ellos estaban los musicólogos Jesús Bal, Martínez Torner y los compositores Ernesto y Rodolfo Halffter, Durán, Roberto Gerhard, Federico Mompou, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Toldrá, etc.

Por otro lado, encontramos entre los poetas a Luis Cernuda, que sin ser músico, fue uno de los que escribió con más profundidad acerca de la Música. Un dato anecdótico es el primer viaje que Falla realiza a Sevilla con motivo de la Orquesta Bética, coincidiendo que en la casa de al lado vivía Luis Cernuda, a través del cual se conserva un precioso testimonio de este encuentro mediante el sonido del piano. Entresacamos algunas frases:

“Pared frontera de la casa vivía la familia de aquel pianista, quien siempre ausente por tierras lejanas (...) alguna vez regresaba por algunas semanas a su país y a los suyos. Aunque no aprendieras

⁸ F. de Onís: “García Lorca, folclorista”, *Revista Hispánica Moderna*, Año VI, 3 y 4 (1940), pp. 369-371, en folleto del disco Colección de canciones populares españolas, 1994

su vuelta por haberle visto cruzar la calle, con su aire vagamente extranjero y demasiado artista, el piano al anochecer te lo decía".

En la correspondencia de Gerardo Diego con Falla se aprecia el cariño y la deferencia, sin olvidar que fue el escritor el primero en tocar la "Fantasía Bética", después que la abandonara el gran pianista Rubinstein.

Contrasta esta influencia en la literatura con la ausencia de verdaderos discípulos en el orden musical, porque Falla se negó siempre a verse como maestro de composición. Por otra parte, Falla estaba desde el año anterior componiendo *La Atlántida*, musicalización del poema de Jacinto Verdaguer, lo que no le impidió relacionarse ni contar con el cariño de esta joven generación al componer su *Soneto a Córdoba*, basado en el poema de Góngora, siendo éste el lazo de unión entre todos ellos. Escogió Falla el "Soneto a Córdoba" en una edición que coincidía con la publicada en Valencia, comprada en la librería de Enrique Prieto y dirigida por Blasco Ibáñez. Falla corrigió el original e incluyó la "Canción de cuna" del mismo Góngora, naciendo así la obra titulada *Soneto a Córdoba para canto y arpa*. En el autógrafo que conserva Gerardo Diego figura como dedicatoria: "Homenaje a la poesía española". La obra es una declamación sobre unos acordes de arpa, basados en el segundo tiempo del *Concierto para clave y cinco instrumentos* del mismo Falla. En esta versión influyó seguramente la conferencia de García Lorca sobre el tema, donde señalaba cómo al poeta no había que leerlo sino estudiarlo. La obra está dedicada a la señora de Errázuriz y se estrenó junto al "Concierto" ya citado en París, interpretado por Madeleine Greslé.

Sus Siete Canciones populares españolas

Para Antonio Iglesias⁹, las Siete Canciones españolas tienen su origen cuando una cantante española que había tomado parte en el montaje de *La vida breve* le pidió consejo en la elección de diferentes piezas para incluir en un recital de música española que tenía en proyecto. Por esas fechas, una profesora de canto griega había solicitado ayuda a Falla para la armonización de canciones populares griegas, quedando tan satisfecho con el resultado que decidió utilizar métodos similares con canciones populares españolas. Finalizó Falla la composición de sus *Siete Canciones Populares* al comienzo de la Primera Guerra Mundial, como resultado de un encargo de una cantante de la Ópera Comique, para ser estrenadas en el Théâtre Odeon. Llevaban como dedicatoria, "à Madame Ida Godebska", y su estreno se produce cuando Falla había regresado de París, obligado por las circunstancias bélicas, el 15 de enero de 1915 en el Ateneo de Madrid. Se trataba de un homenaje que la entidad cultural madrileña hizo a Falla y a Turina y fueron estrenadas por él mismo junto a la prestigiosa cantante Luisa Vela. En esta velada se interpretaron además dos obras de Turina interpretadas por él mismo (*Recuerdos de mi rincón*, *Petenera* y *Rueda de niños*), todo ello precedido por un discurso de Miguel Salvador, presidente de la sección de música.

Aunque su versión más conocida y estudiada es la fiel transcripción de Ernesto Halfter, las *Canciones populares españolas* son de un gran valor para el patrimonio musical del género llamado "Canción española", que seguía la tradición de la *Chanson* francesa y tienen su equivalente

⁹ Antonio Iglesias: *Manuel de Falla* (su obra para piano), Madrid, Alpuerto, 1983.

latinoamericano en las Siete canciones sobre poesías españolas del mexicano Silvestre Revueltas. En el programa de mano que se repartió el día de su estreno encontramos en siguiente comentario:

“Falla, que nos honra con la primera audición de estas canciones, concluyó de escribirlas en el mes de julio. Al hacer las música que las acompaña, sólo se propuso rodearlas de un ambiente sonoro que evocara la región a la que pertenece, subrayando, en lo posible, por medio de ese acompañamiento – que es algo más que una simple armonización- el carácter propio de la música y el texto de cada canción popular”.

Se ordenan de la siguiente manera: 1. El paño moruno, 2. Seguidilla murciana, 3. Asturiana, 4. Jota, 5. Nana, 6. Canción 7. Polo, cada una de ellas con un carácter diferente y, por lo general, contrastante.

Con estas canciones Falla alcanzará uno de sus más famosos títulos, no por su original versión para voz y piano, sino por las múltiples adaptaciones realizadas por ilustres músicos de varios instrumentos. Así, se han realizado transcripciones para piano, para violín, viola y contrabajo acompañados por el piano, aumentando, si cabe, la popularidad de la composición del maestro gaditano.

ANÁLISIS

Estilístico

Las Canciones, como ya hemos apuntado anteriormente, están basadas en la música popular española de tradición oral. La complejidad consiste en escribir los giros melódicos y armónicos que se dan en este tipo de música, ya que es altamente modal. La composición se hace más difícil porque ya no se sigue una tonalidad y modulaciones clásicas, sino que hay que intentar reproducir el canto popular. La corriente de recuperación de los cantos populares, que inició Demófilo en el siglo XIX, unido al auge de los nacionalismos a finales de dicho siglo, provocó que los compositores se alejaran de los salones de la burguesía y prestaran más atención a la música folclórica. Así ocurrió en Hungría con Bartok y Kodaly, o en los países nórdicos con Grieg y Sibelius. En España, la recuperación del folclore tuvo muchos defensores. En este aspecto fue muy importante la labor de Federico García Lorca, cuya labor consistió en trasladar a los discos de gramófono las canciones que recopilaba por los distintos pueblos de España, porque consideraba que eran muy útiles tanto para el erudito como para el músico. Se jactaba de haber hecho lo que nunca nadie había sido capaz de hacer antes: poner en escena un cancionero y hacerlo gustar. Tomando como referencia a Manuel de Falla, realiza un importante trabajo etnográfico, prestando especial atención a un elemento tan poético como el ritmo.

Se trata, por tanto, de una labor valiosísima de ambos artistas, cada uno con sus limitaciones (en el caso de Manuel de Falla con las limitaciones poéticas y en el de Lorca, musicales), que contribuyeron a enriquecer el patrimonio musical español.

Formal

En primer lugar, y para poder hacer un análisis comparativo entre ambas composiciones, tenemos que establecer que, aunque tienen un mismo tronco común, difieren en los títulos y el carácter. Comenzaremos analizando las Canciones de Falla para continuar con las del poeta granadino.

La colección de Manuel de Falla comienza con El Paño Moruno, que es una canción de muy breve duración y que tiene referencia al cancionero de José Inzenga. Tiene dos importantes elementos formativos: el rítmico de su Introducción y el melódico de la propia canción. Tiene una estructura de tres secciones (A-B-A') de diferente extensión, cuya parte más importante es la central, la canción genuina, inscrita dentro de un carácter "gracioso e leggiere". Está adornada con mantenidos acordes rasgados que, además de eludir a la guitarra, se colocan en la segunda parte del compás ternario, manteniendo la acentuación sincopada. Es conveniente interpretarlo dentro de unos límites sonoros en los que prima la delicadeza. Todo en él es gracia y finura, apenas alcanzando el "forte" en contados momentos acentuales. El bajo de los tres primeros compases fueron utilizados más tarde en el tema del Molinero de El sombrero de tres picos.

A la delicadeza de El Paño Moruno se opone a la Seguidilla Murciana, que se caracteriza por su carácter brillante y en la que la voz no puede reforzarse más que con la intensidad de un forte. Su nombre nos explica el origen geográfico del fragmento, además de su carácter, con un ritmo inflexible debido a los tresillos de la mano izquierda, sobre los que se destaca el carácter binario. Supone una excepción dentro de las canciones, ya que los dos períodos que la componen se repiten exactamente (A-A'- Coda). En la coda final, que tiene una duración de cuatro compases, culmina con una gran brillantez ("senza rit." y crescendo) y afianzamiento tonal.

La Asturiana no es de mucha mayor extensión que las anteriores y destaca el personal tratamiento que hace Falla del texto, alterando el orden de sus versos o ratificándolos cuando le parece oportuno, sin importarle demasiado la correspondencia acentual. En esta ocasión, el compositor repite las dos estructuras, variando sutilmente algunas melodías. Podemos relacionarla con su composición Montañesa, que alude a las tierras del norte, al verdor y humedad de Asturias. Posee una forma bien definida, aunque conviene anotar que, aunque no está perfectamente delimitada en período de suma exactitud, se deja observar porque el subrayado de los versos es perfectamente claro. Su forma repite la de El Paño Moruno (A-A'-Coda), aunque con la salvedad de que la coda termina repitiendo los cuatro primeros compases en "morendo", mientras que el anterior terminada de forma brillante y decidida. La clave de la obra está en la tonalidad de Fa menor, aunque durante la mayor parte de la canción se establece un insistente pedal del piano en Do, que cumple la función de un falso tónico.

El trabajo del autor en la Jota es una magistral muestra de lo que cabe realizar en torno al elemento folclórico, al ser elevado a la categoría artística. Es admirable su estructura regular, de un rigor extraordinario, y está formada por cinco secciones (de 32 y 26 compases, repetidos en la misma extensión) más la coda (A-B-A-B-A-Coda). Comienza con un "pianissimo" que culmina en "forte" en el compás 25. La jota por entero es un magnífico ejemplo de bravura en la que se combinan elementos variados que se complementan para formar una pieza de gran belleza y calidad.

La Nana es la única composición que se repite en las obras de Lorca y Falla. Se trata de una canción de cuna andaluza, diferente a todas las demás canciones de cuna, no sólo en España sino en todos los

países. Falla creía que no podía ser de origen árabe o moro, porque la música andaluza para canto tiene parentesco con la hindú. Pedrell entronca la nana de Falla con una popular de Málaga que recogió en su célebre cancionero. Esta composición, dedicada a adormecer a un niño, establece un contraste con la anterior jota, de tanta brillantez. Ambas tienen en común la forma sencilla y una dinámica sin contrastes bruscos, el carácter triste y la nostalgia evocadora. La de Lorca no supera el intervalo de sexta e incluye melismas que pasan a la escritura musical a través de una simplificación rítmica. La del gaditano tiene una forma monotemática, dividida en dos períodos iguales, en los que invierte sus elementos.

La Canción, situada en sexto lugar, es una gran conocida del pueblo andaluz, habiendo sido utilizada por García Lorca, por lo que se trata de un tema popular tomado directamente por Falla. En ella, se produce una perfecta correspondencia entre la poesía y la música. La Canción apenas roza el “mezzoforte” y su primera sección se establece sobre un matiz general de “piano”. No deja de sorprendernos su final, por su descenso sobre el tercer grado y el segundo para reposar sobre la tónica con un acorde de sexta añadida.

La última de las composiciones, el Polo, eleva el polo andaluz a la categoría de lied alemán, gracias al talento de su autor. Encontramos aquí el antecedente de la Fantasía Bética para piano. Al igual que en el Romance de los mozos de Monleón de Lorca, intercala entre las palabras del texto la interjección “¡Ay!”, característica del polo gitano, cuyo ritmo de 6/8 respeta durante todo el fragmento. Los rasgueados, el punteado y la rica ornamentación son consustanciales de nuestro “cante jondo”. Falla los aprehende y traslada a sus pentagramas de un modo admirable. Es, sin duda, uno de sus mayores logros. Podemos establecer una estructura en cuatro períodos (A-B-A-B) más una especie de coda, que viene a ser un complemento de la canción. El Polo, es muy breve, pero concentra una enorme fuerza y brillantez instrumental que refleja fielmente la cultura popular andaluza, y, más concretamente, el “cante jondo”.

De las Canciones Populares de Lorca debemos destacar que en la mayoría de ellos utiliza la forma tripartita (A-B-A). La Nana de Sevilla cuenta la historia de un niño huérfano que muestra su pena a través de un melisma que gravita entre la tónica y la dominante y no supera el intervalo de sexta, como ya hemos dicho anteriormente, y que manifiesta la diferencia entre la tradición oral y la transcripción musical. El melisma pasa a la escritura musical a través de una simplificación rítmica.

En las Sevillanas del siglo XVII o el Zorongo se produce la alternancia del momento del canto acompañado en momentos en los que la música mide el ritmo ternario. Las primeras describen un momento de fiesta, lo que determina el aspecto ritual de la canción, que representa una cantata en contexto coral, muy diferente a la de la Nana. La simplicidad del contenido de la letra responde a un significado ritual, ya que la manifestación de un sentimiento viene vivificado a través de la más antigua expresión humana, el canto y la danza. De igual manera, en el Zorongo gitano, la alternancia entre el canto acompañado y la danza viene indicada expresamente mediante Taconeos y Baile y piano y las figuraciones rítmicas. Narra la vida de una mujer que vive de la pasión de su amado y confunde la realidad con el sueño, todo ello mediante un ritual de lamentación amorosa que la conduce a la locura, recordando así al Amor Brujo de Falla. El ritmo obsesivo del Zorongo se adecua a la obsesividad de un estado de ánimo del que es imposible salir. Otro elemento interesante de esta canción es la irregularidad métrica, ya que oscila entre el binario y el ternario.

Un ejemplo claro de esta alteración del ritmo lo encontramos en El Café de Chinitas, en el que de la indicación inicial en 3/8 oscila con el 6/8 y el 3/4, generando así una tensión que acompaña a todo el texto. La misma situación se observa en Anda jaleo, a pesar de que no está especificado en la medida. Está escrita en 3/8, pero tras el séptimo y octavo compás se cambia la emiolia del ritmo ternario, que está fragmentado por tiempos de 2/8. El desarrollo métrico de la melodía es incoherente con la métrica del texto, que se adapta al movimiento inexorable del canto. La transformación del texto en función musical lo encontramos en Las tres hojas, cuyo texto crea un efecto onomatopéyico que refuerza el juego de la melodía.

Como en el Romance de los pelegrinitos, el Romance de los mozos de Monleón cuenta la historia de muchachos jóvenes que van a morir ante un toro. La parte musical está compuesta por una melodía que se reitera como un ostinato y la única concesión al canto está representada por la interjección “¡Ay!”, asociada siempre al intervalo de segunda mayor ascendente. Dicho intervalo representa, junto con el de segunda menor descendente, la otra fórmula de lamentación típica del cante jondo.

VERSIONES

Falla

Aparte de la versión original de su estreno, las Canciones populares tuvieron un gran éxito y han sido escritas para otros instrumentos. Quizás la versión más importante sea la transcripción para piano solo de Ernesto Halfter, la cual ha sido muy interpretada y ha obtenido mucha popularidad. Encontramos también otras versiones, como la de viola y piano, violín y piano y contrabajo y piano, contribuyendo a aumentar la popularidad y difusión de las Canciones, siendo conocidas por otras familias de instrumentos.

Lorca

“La Argentinita” difundió las Canciones de Lorca por España en sus giras, ya que las incluyó en su repertorio. Además, encontramos una versión muy actual y que no guarda una total fidelidad al original, como es la de Ana Belén en su disco Lorquiana, en el que se introducen elementos ajenos al canto popular español, como el jazz.

CONCLUSIÓN

Cada una de las canciones de Lorca, al igual que las de Falla, constituyen un espejo de la cultura y de la tradición española, enriqueciendo el patrimonio musical de nuestra tierra y logrando que las tradiciones no caigan en el olvido. Gracias a la recopilación y clasificación de los cantos populares que ambos realizaron durante su vida, muchas de estas canciones han seguido interpretándose con el paso del tiempo, siendo testimonio y reflejo de la identidad del pueblo español. ●